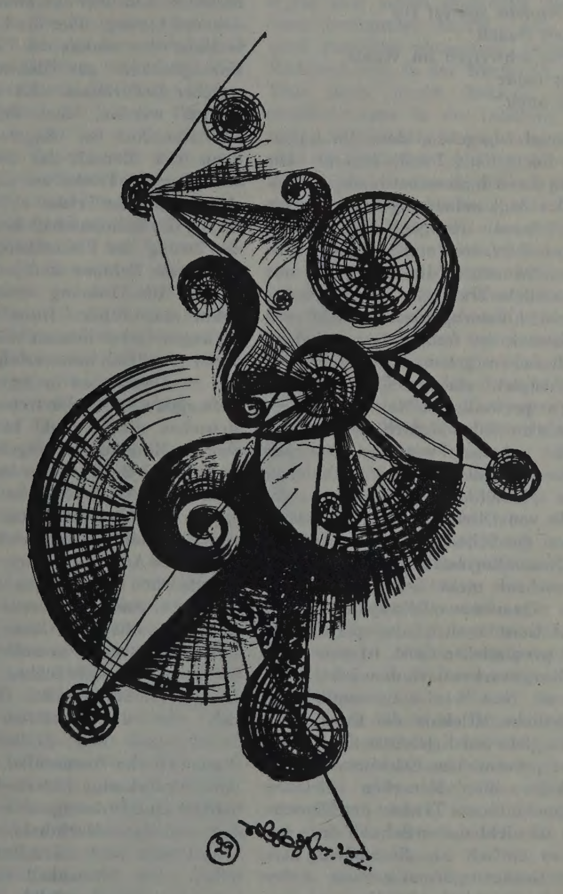
DER STURM

MONATSSCHRIFT / HERAUSGEBER: HERWARTH WALDEN

ELFTER JAHRGANG / NEUNTES UND ZEHNTES HEFT



Johannes Molzahn: Zeichnung

Kritik der vorexpressionistischen Dichtung

Fortsetzung

IV

Hier ist das Gedicht, das die Kenner und die Laien für das beste Gedicht Goethes und sogar für das vollendete deutsche Gedicht halten.

„Über allen Gipfeln ist Ruh
In allen Wipfeln spürest Du
kaum einen Hauch
Die Vöglein schweigen im Walde
Warte nur balde
ruhest Du auch.“

Es sei einmal zugegeben, dass ein Kunstwerk aus Form und Inhalt besteht. Die Form wäre darnach ein selbstständiger Organismus, der dank seiner Eigenschaft jeden Inhalt aufnimmt. Es gäbe also in der Kunst eine kleinere und grössere Anzahl Normalformen, in die der Dichter nur seine persönliche Seele oder seinen persönlichen Geist hineinzugiessen braucht und das Kunstwerk ist fertig. Nun wird es keinen Menschen geben, der nicht mit Recht behauptet, eine persönliche Seele oder einen persönlichen Geist zu haben. Es könnte also jeder Mensch dichterische Kunstwerke schaffen, wenn er sich nur dieser Normalformen bedient. Dennoch redet die Menschheit insbesondere die Kunstkritik von Dilettanten und Künstlern. Beide Arten der Schaffenden bedienen sich aber der Normalformen. Hierin kann also der Unterschied nicht liegen. Es bleibt der Inhalt. Da nun zweifellos jeder Mensch Seele und Geist besitzt, also persönliche Seele und persönlichen Geist, ist eine Wertung des Kunstwerkes nach dem Inhalt ausgeschlossen. Nun wird eingewandt, dass das persönliche Erlebnis die Kunst ausmache. Es gibt zwar Erlebnisse der Person aber keine persönlichen Erlebnisse. Denn die Erlebnisse aller Menschen entstehen aus den gemeinsamen Trieben der Menschheit. Es ist nicht meine Schuld, dass das Problem so einfach ist. So einfach, dass erleuchtete Geister es banal nennen. Jeder Trieb, auch die Liebe, ist Hunger. Das heisst die Befriedigung eines Bedürfnisses. Den Willen zur Befriedigung der Bedürfnisse nennt man Sehnsucht. Die Befriedigung erfolgt bei allen menschlichen Trieben stets durch Aufnahme. Sie fordert also das Vorhandensein einer anderen Wesenheit. Es ergibt sich daher aus der menschlichen Natur, dass die Menschheit als solche auf Gemeinschaft angewiesen ist. Daher ist jede Regelung menschlicher Beziehungen unzulänglich, die nicht von der Gemeinschaft ausgeht. Sie möge sich auf körperliche, seelische oder wirtschaftliche Dinge beziehen. Nur über eins kommt kein Mensch dauernd hinweg: über die Einsamkeit. Was bedeutet das anders als Unfähigkeit oder Unmöglichkeit zur Befriedigung irgend welcher Bedürfnisse. Es wird nicht bestritten werden, dass Selbstbefriedigung nur eine Not ist. Sogar eine Notzucht, denn der Mensch der Selbsbefriedigung zwingt seine Triebe zu einer Zucht, die sich gegen die Triebe richtet. Aus dem Zwang der Gemeinschaft heraus ergibt sich der Zwang der Einordnung. Jedes Geben fordert ein Nehmen und jedes Nehmen ein Geben. Die Ordnung dieser Beziehungen nennt man Ethik. Diese ethischen Forderungen, oder nennen wir es einfacher dieser Ausgleich muss erfolgen, auch wenn nur zwei Menschen in irgend welche Beziehungen zu einander treten. Da nun alle Menschen gleich sind, haben sich auch gleiche Beziehungen ergeben. Die Ordnung dieser Beziehungen in Normalformen nennt man Moral. Nun hat es bekanntlich in den verschiedenen Zeiten und unter den verschiedenen Völkern stets verschiedene moralische Anschauungen gegeben, während die ethischen Forderungen stets unverändert geblieben sind und unverändert bleiben. Auch hierfür ist die Erklärung höchst einfach. Moral ist nämlich Formulierung der Sitten, das heisst der Gebräuche. Ethik ist Formung der Sittlichkeit. Die Sitte ergibt sich aus den Zufällen menschlicher Beziehungen. Die Sittlichkeit aus der Wesenheit der menschlichen Triebe. Die Sitte fordert eine Unterordnung, die Sittlichkeit eine Ordnung. Die Sitte wird von den zufälligen Machthabern diktiert und ändert sich nach dem Zufall der Machthaber. Die Sittlichkeit ist ein Übereinkommen ein Ausgleich, ein Aufgeben, um zu nehmen, ein Aufnehmen um zu geben.

Es gibt also keine persönlichen Erlebnisse. Erlebnisse von Personen können aber nicht Inhalt von Kunstwerken sein, weil Kunst nicht aussagt, sondern gestaltet. Darüber ist man sich einig, wird eingewandt werden. Kunst ist Gestaltung des Erlebnisses. Worin besteht nun diese Gestaltung. Man nimmt ein Erlebnis und giesst es in eine der Kunstformen. Ist das Giessen Gestaltung. Oder ist es vielleicht doch die Formung. Oder kann man etwa durch Giessen aus einer männlichen Plastik eine weibliche machen. In der Dichtung kann man es. Die Form des Sonetts etwa wird durch das Erlebnis des Dichters verändert. Wer schon nicht sehen kann, der möge wenigstens hören. Sonett ist Sonett. Das sogenannte Erlebnis hat so wenig Einfluss auf die Form des Sonetts, wie sich zwei verschiedene Lokomotiven mit der gleichen Fahrgeschwindigkeit auf den gleichen Schienen in der Fahrgeschwindigkeit unterscheiden. Die Möglichkeit zur Unterscheidung gibt erst die Bewegung. Diese Bewegung nennt man in der Kunst Rhythmus. Der Rhythmus der Dichtung ist die Bewegung der Wörter auf einander und zu einander. Die Triebe sind selbstverständlich, die Beziehungen sind zu ordnen. Die Empfindungen sind selbstverständlich, ihre Gestaltung ist die Kunst.

Nun sollen gerade die Klassiker Meister der Gestaltung gewesen sein. Es wäre also zu untersuchen, ob eine Gestaltung vorliegt und nach welchen künstlerischen Grundsätzen nicht etwa nur die Sätze sondern auch die Wörter geordnet sind. Ich wähle dieses Gedicht Goethes, das wenigstens äusserlich scheinbar nicht in eine klassische Normalform gegossen ist. Es ist zweifellos, dass mit dem Setzen und Absetzen der Verszeilen eine Absicht des Künstlers sichtbar wird. Da es sich um Kunstwerke handelt, kann es nur eine künstlerische Absicht sein. Es ist ebenso zweifellos, dass die einzelnen Wörter innerhalb einer Verszeile nach künstlerischen Absichten gesetzt werden. Die Absicht insbesondere der Klassiker wird auch dadurch anerkannt, dass man ihnen eine sogenannte licentia poetica, eine dichterische Freiheit, einräumt. Diese dichterische Freiheit soll als Entschuldigung dafür dienen, dass Regeln der Grammatik zu Gunsten der Gesetze der Kunst absichtlich nicht beachtet werden. Insbesondere gilt diese dichterische Freiheit für die Stellung der Wörter gegen die Regeln des grammatischen Satzes. Jede Verszeile ist die metrische Begrenzung oder die metrische Gliederung des Rhythmus. Hieraus ergibt sich, dass die Bewegung, der Rhythmus, innerhalb jeder Verszeile gemessen wird und zu messen ist. Sonst hätte die metrische Einteilung nach Verszeilen keinen Sinn und keine Bedeutung. Aus dem Gedicht Goethes ergibt sich schon graphisch die Absicht einer bestimmten Metrik. Jede Verszeile wird zunächst phonetisch aufgenommen. Während man in der Musik die einzelnen Töne noch ihrem Zeitwert empfindet, empfindet man in der Dichtung die einzelnen Silben nach ihrem Klangwert. Während die Musik das Verhältnis der einzelnen Töne zu einander mathematisch genau feststellt, wertet die Dichtung das Verhältnis der einzelnen Wörter zu einander nur nach dem Klanggefühl. Oder einfacher gesagt: man unterscheidet betonte und unbetonte Silben. Nun hat jedes Wort neben seinem ursprünglich phonetischen Wert einen Assoziationswert. Dieser Assoziationswert ist mittelbar. Durch die hörbare Benennung der Dinge werden diese Dinge in der Vorstellung sichtbar. Und zwar sichtbar nur in dem Grade, wie der Aufnehmende Kenntnis von diesen Dingen hat. Wer einen Gipfel nicht kennt, wird zwar das Wort hören aber nicht den Gipfel in der Vorstellung sehen. Es wird also von vornherein in dieser Art Dichtung mit einem unkünstlerischen Mittel gearbeitet, nämlich mit einer Voraussetzung von Kenntnissen. Und diese Kenntnisse sind sogar rein gedächtnismässig. Sie beziehen sich nur auf Benennungen. Nun soll zugegeben werden: die Kenntnis dieser Benennungen also der Assoziationswert der Wörter ist so verbreitet, dass durch die Benennung immerhin eine Vorstellung, eine sichtbare wenn auch eine unbestimmte erzielt wird. Man verbindet aber mit der Benennung eines Dinges durch ein Wort nicht nur eine sichtbare, sondern auch eine gefühlsmässige Vorstellung. Es tritt also eine weitere Assoziation hinzu. Diese gefühlsmässige Assoziation hängt gleichfalls von den Kenntnissen des Aufnehmenden ab. Nämlich von dem Erlebnis der Person

Das Wort Gipfel wird von dem Einzelnen gefühlsmässig so empfunden, wie er und nur er und unter welchen Umständen er einen Gipfel einmal gesehen hat. Um diese Vieldeutigkeit des Gefühlsmässigen verhältnismässig zu Gunsten einer bestimmten Empfindung einzuschränken, wendet der Dichter das „Bild" an. Das heisst: er versucht durch Wortverbindungen eine bestimmtere Assoziation zu geben. Um diese Assoziation in der Vorstellung des Aufnehmenden nicht nur sichtbar, auch hörbar werden zu lassen braucht der Dichter den Rhythmus, der das eigentliche und unmittelbar künstlerische Mittel der Dichtung ist. Eine Dichtung ohne rhythmische Gestaltung ist nie Kunst, sie ist Aussage. Man prüfe das Gedicht Goethes auf seinen Rhythmus. Und man höre wie weit die Absicht der gefühlsmässigen Assoziation rhythmisch zur Gestaltung gekommen ist.

Über allen Gipfeln ist Ruh

Absicht der gefühlsmässigen Assoziation: Ruhe. Der Klangwert der Silben gibt rhythmisch die sichtbare Vorstellung Ruhe. Nur ist der Satz im gewollten Sinn der gefühlsmässigen Werte der Wörter keine Dichtung, er ist eine Aussage. Es wird ausgesagt, dass über allen Gipfeln Ruhe ist. Dadurch wird die Vorstellung Ruhe nicht sichtbar, sie wird nur verstandesmässig zur Kenntnis gegeben. Es scheint auch nicht sehr ruhig zu sein, denn in der zweiten Zeile heisst es:

In allen Wipfeln spürest Du

In dieser zweiten Zeile liegt eine andere hörbare Wirkung vor. Der Klangwert der Silbe spü gibt der Zeile eine stärkere Bewegung schon ohne den Assoziationswert des Wortes spüren. Auch diese Zeile ist eine Aussage. Der Dichter behauptet, dass über allen Gipfeln Ruhe sei und dass ich in allen Wipfeln spüre, was er weder fühlen noch wissen, sondern höchstens behaupten kann. Daher dritte Zeile

Kaum einen Hauch

Wer jetzt nicht schon das Wesen und das Wesentliche des Rhythmus in der Dichtung empfindet, ist so verbildet, dass er kaum noch die Fähigkeit zur Anschauung eines Kunstwerkes erlangen wird. Der intelligente Leser wird einwenden, dass man eben die zweite und dritte Zeile zusammen lesen muss. Muss? Darf man es auch nur tun, wenn Goethe diese zweite und dritte Zeile sichtbar trennt, metrisch trennt. Das muss doch wohl eine künstlerische Absicht sein. Oder will man Goethe damit verteidigen, dass eben hier keine künstlerische Absicht vorliegt. Dass er zum Spass die dritte Zeile hinter die zweite gestellt hat. Oder will man Goèthe damit verteidigen, dass er sich um den Rhythmus einer Dichtung nicht kümmert. Oder will man etwa behaupten, dass es kleinlich sei, weil ich Goethe so lese, wie er es gewollt hat. Aber man ändere das graphische Bild:

In allen Wipfeln spürest Du kaum einen Hauch.

Wer will behaupten, der hören kann, dass in diesem Rhythmus kaum ein Hauch zu spüren ist. Der Rhythmus gibt genau das Gegenteil des Gefühlswerts dieser Zeile, die aber gar keinen Gefühlswert hat, sondern wieder eine Aussage ist. Und zwar eine Aussage nicht einmal des Dichters sondern eine Behauptung über die Aufnahme eines andern durch seine Aussage.

Die Vöglein schweigen im Walde

Absicht der gefühlsmässigen Assoziation: Ruhe. Der Klangwert der Silben gibt rhythmisch die hörbare Vorstellung: Klingen. Also das Gegenteil der gefühlsmässigen Absicht. Auf die betonte Silbe Schwei folgen zwei unbetonte Silben „gen" „im", die durch Rhythmus zusammen phonetisch eine leichte Bewegung ergeben. Die Verszeile selbst ist wieder Aussage, und als solche nicht sinnfällig, sie wird rein verstandesgemäss aufgenommen.

Warte nur balde

in dieser Zeile liegt überhaupt keine gefühlsmässige Assoziation. Sie ist eine Ansprache an den Leser. In der rhythmischen Wirkung von neckischem Tonfall. Daher:

Ruhest Du auch

Auch diese Zeile ist ohne gefühlsmässigen Wert. Sie ist eine Aussage über eine Tätigkeit des Aufnehmenden. Der intelligente Leser kann sich bei dieser Zeile viel denken. Nämlich die gefühlsmässigen Assoziationen des Begriffs Ruhe. Und zwar je nach Temperament, Schlaf oder Tod. Die künstlerisch scheinbar gewollte Assoziation ergibt sich zwar nicht aus dieser einen Zeile, was künstlerisch gefordert werden müsste. Sie ergibt sich höchstens durch Beziehung auf die anderen Verszeilen und ergibt ein-

deutig Schlaf. Diese Assoziation wird durch die Zeile „Die Vöglein schweigen im Walde“ erzwungen. Ob Goethe nicht etwa den tiefen Gedanken des Todes — der Mensch muss sterben — beabsichtigt hat, bleibt einer ebenso tiefen Denkkraft des Lesers überlassen. Rhythmisch hörbar gibt diese Zeile zweifellos nur die Vorstellung des Einschläferns.

Ergebnis der Untersuchung: Eine künstlerische Gestaltung der Wortverbindungen liegt nicht vor. Metrik und Rhythmik des Gedichtes sind willkürlich. Nicht einmal die Absicht der künstlerischen Logik ist erkennbar. Die Klangwerte der Silben sind nicht beachtet. Ein Gefühlswert der Wortverbindungen entsteht nur durch Nachdenkvorstellungen. Das künstlerische Mittel der assoziativen Dichtung, das Bild, ist weder im logischen noch im alogischen Sinne angewandt. Die einzelnen Verszeilen enthalten ausschliesslich Aussagen, Behauptungen und Ansprachen. Und sogar die Denkvorstellung ist nur durch Vernichtung der willkürlichen Metrik und Rhythmik dieses Gedichtes möglich.

Worin besteht nun die Wirkung dieses Gedichtes auf den Leser. Eine künstlerische Wirkung kann es nicht sein, wie nachgewiesen wurde. Die Wirkung beruht in der Assoziationsfähigkeit des Lesers, der sich gewöhnt hat, bei der Nennung von Begriffen Erinnerungsmomente in sich auszulösen. Die künstlerische Arbeit, nämlich die Erregung der Vorstellungskraft, leistet also nicht der Dichter. Sie wird vom Aufnehmenden durch unkünstlerische Mittel geleistet. Kunst wird zweifellos durch die Sinne aufgenommen, sie muss also sichtbar oder hörbar sein. Das ist eine Erinnerung niemals. Ein Begriff ist stets die Moral von der Geschichte. Das heisst der mechanisierte Gebrauch von Erfahrungen.

Fortsetzung folgt

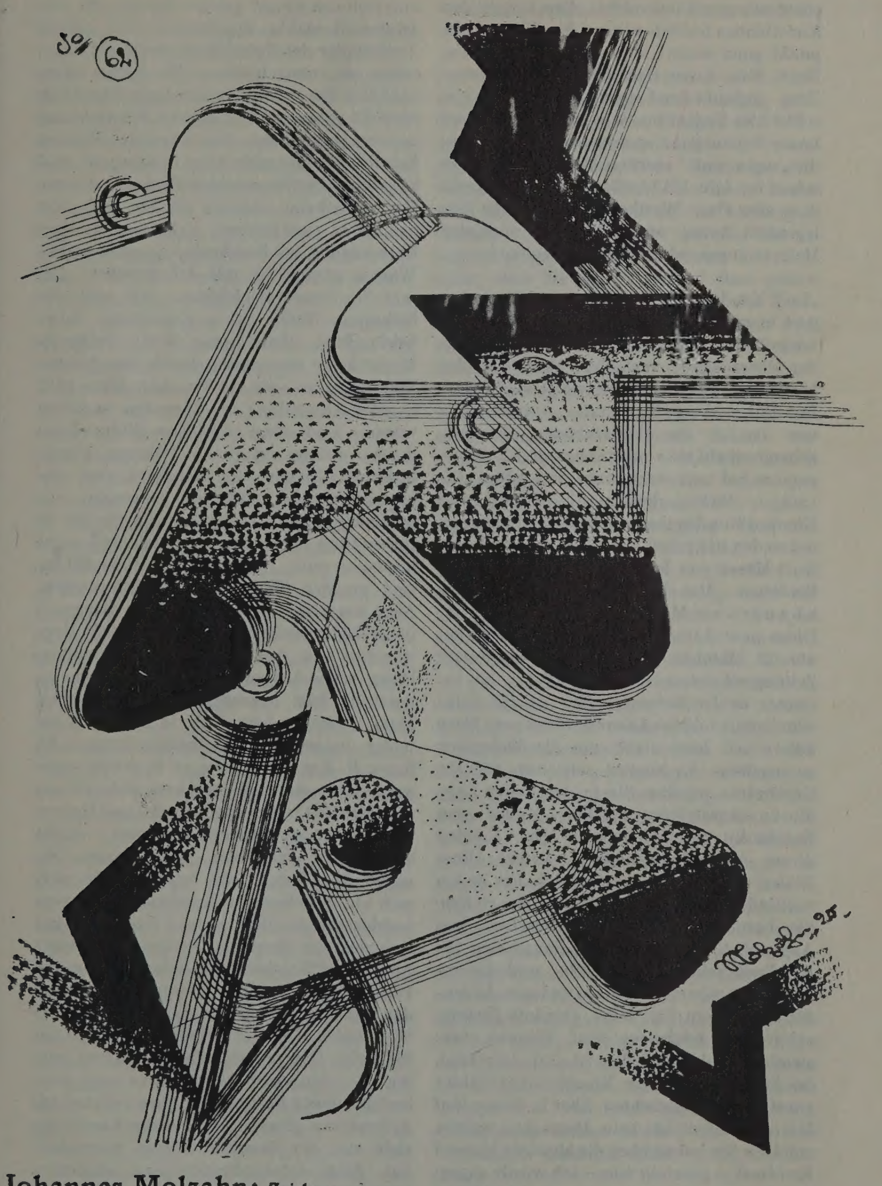
Briefe an Paul Westheim

Zweiter Brief

Vielleicht, Herr Westheim, erinnern Sie sich noch an Einiges, das mein erster Brief enthielt. Ich hatte damit begonnen, Ihre Versuche, sich im Kunstblatt gegenüber Waldens Angriffen zu rechtfertigen, einer sehr genauen Prüfung zu unterziehen. Sie waren so unvorsichtig gewesen, die Änderung Ihrer „Stellungnahme zu einzelnen Künstlern“ damit zu erklären, dass Sie uns eine sonderbare Belehrung zukommen liessen: Künstler seien keine Maschinen, die sich in ihren Produktionen ein für alle Mal gleich bleiben. Ich hatte Ihnen versprochen, nachzuweisen, dass Sie nicht einzelnen, sondern hundert Künstlern gegenüber Ihre Stellung geändert haben, und das erfordert, dass ich mich nun tiefer in das Gestrüpp Ihrer Sätze hineinbegebe.

„So hat z. B. Kandinsky, ehe er zu seiner sogenannten absoluten Malerei kam, sich erst aus der Banalität seiner Landschafts- und Genrebildchen herausentwickeln müssen.“ Was ist denn geschehen, H[illegible]eim? Wo hatten Sie denn Ihre vier Sinne, als Sie diesen Satz schrieben? Herr Westheim, Herr Westheim, dieser Satz bricht Ihnen — nein, Sie gehören zu denen, die immer wieder auf die Füsse fallen. Aber dieser Satz bringt Sie um den letzten Rest Ihres — wie nenn ich das — die Sprache hat kein Wort. Und ich fürchte, das Jahr 1920 wird zu Ende gehen, ehe ich zeige, wie Sie aus diesem Satz in den nächsten hineinstolpern. Seien Sie geduldig. Ich werde Sie schon im Netz Ihres Satzes fangen. Die „sogenannte absolute Malerei“ könnte ich Ihnen freilich bis auf Weiteres hingehen lassen. Ich müsste Ihnen auch wohl erst erklären, was die absolute Malerei ist, der Sie mit Ihrem überlegen tuenden „sogenannten“ so nebenbei und hinterrücks einen Stich versetzen. Denn dass Sie nicht wissen, was absolute Malerei ist, dafür gibt es genug Beweise, mit denen ich noch aufwarten werde. Aber gerade dieses „sogenannte“ macht das Scheusal Ihres Satzes noch ungeheuerlicher. Was wollten Sie denn mit diesem Satz? Denken Sie nach, Herr Westheim, wenn das nicht schon zu viel von Ihnen verlangt ist. Sie wollten beweisen, dass Künstler keine Maschinen sind, die sich in ihren Produktionen gleich bleiben, und Sie beriefen sich auf nichts Kleineres als das Lebenswerk Kandinskys. Oder vielmehr, Sie wollen es **nicht** beweisen. Denn Sie glauben gar nicht, dem Sturm so etwas klar machen zu können. Aber Sie wollen Ihren Lesern erzählen, dass wir im Sturm die Entwicklung der Kandinskyschen Ma-

lerei nicht kennen. Sie, Herr Westheim, wollen uns einen Vortrag über Kandinskys Entwicklung halten? Aber, Herr Westheim, das ist ja — was ist es denn nun wieder? Ist das Ihre Unwissenheit oder sind Ihre Witze so dürftig? Herr Westheim, ich habe Sie schon lang im Verdacht, dass Sie gar nicht wissen, was Sie schreiben. Es kann nicht anders sein. Bei gänzlich klarem Bewusstsein können Sie diesen Satz nicht geschrieben haben, in dem Sie uns darüber aufklären wollen, dass Kandinsky früher einmal Gegenständliches gemalt hat. Wo haben Sie denn diese gegenständlichen Bilder gesehen? Denken Sie nach, Herr Westheim. Sie wissen es nicht mehr? Ich will Ihrem Gedächt[illegible] Hilfe kommen. Im Sturm haben Sie diese Bilder gesehen. Und — das hätten Sie nicht gedacht! — da haben wir sie auch gesehen. Glauben Sie nun, Herr Westheim, dass ich mein Wort halte? Dass ich Sie allen denen, die sich noch einen Rest von Achtung vor der Makellosigkeit des Urteils bewahrt haben, so zeigen will, wie Sie sind? — Und wie sind Sie denn? Sie sind — einer, der uns über Kandinskys Entwicklung aufklärende Mitteilungen macht. Ah, Herr Westheim, nun atmen Sie auf und denken: Wenns weiter nichts ist! Sie haben Recht, machen Sie sich nichts daraus. Es kommen schlimmere Tage für Sie. Denn was ist es, Herr Westheim, das diese anmassende Belehrung eines Unwissenden so ganz besonders anmassend macht? Dass der Name Kandinsky Ihnen überhaupt nicht hätte einfallen dürfen. Grade Kandinsky nicht und grade Ihnen nicht, weil Jeder weiss, was Sie über diesen grossen Maler geschrieben haben. Ich würde freilich Ihnen selbst zutrauen, dass Sie es nicht mehr wissen. Denn wie wäre es sonst möglich, dass Sie Kandinsky wählen, um zu zeigen, dass Künstler sich erst entwickeln müssen, bis Ihresgleichen sie anerkennt. Noch einmal, Herr Westheim: Ich glaube ganz ernsthaft, Sie wissen nicht, was Sie schreiben. Wie kann sich nur ein Beschimpfer Kandinskys so verheddern! Und wissen Sie, was ich noch glaube? Dass Sie das Wort „sogenannte" hinterher in den Satz gebracht haben. Oder dass Sie wenigstens glaubten, mit diesem Wort „sogenannt" noch im letzten Moment Ihren Kopf aus der Schlinge zu ziehen. Aber es ist Ihnen dabei ergangen wie allen, die nicht wissen, ob es im Moment praktisch ist, zu loben oder zu tadeln. Sie haben die Schlinge selbst zugezogen. Und nun steht dieses Monstrum von Satz da und Sie brechen sich — nein, sie fallen auf die Füsse. Herr Westheim, es gibt nur zwei Möglichkeiten: Entweder erkennen Sie die absolute Malerei von Kandinsky an oder nicht. Im ersten Fall ist Ihr „sogenannte" sinnlos und Sie stehen plötzlich im Widerspruch mit allem, was Sie bisher über Kandinsky geschrieben haben. Im zweiten Fall, wenn Sie nämlich die absolute Malerei von Kandinsky noch immer für das Geschmier halten, für das Sie sie seit acht Jahren erklären, in diesem zweiten Fall ist Kandinsky ein untaugliches Beispiel für das, was Sie zeigen wollen. Nun sitzen Sie in der Klemme, Herr Westheim. Aber versuchen Sie ja nicht, sich damit herauszureden, dass Sie Kandinsky „immerhin" oder so ähnlich achten. Jeder Mensch weiss, dass Sie von seiner Malerei gar nichts halten. Oder ist vielleicht der ganze Satz nur Vorbereitung für den Tag, da Sie Kandinsky entdecken wollen? Die Dummköpfe, für die Sie zu schreiben scheinen, sollen Ihnen wohl in naher Zukunft Gratulationsbriefe zur Entdeckung Kandinskys schreiben? Herr Westheim, es liegt nicht an mir, wenn ich Sie so lang in dem verteufelten Satz festhalten muss. Selbst bei milderer Betrachtung Ihres Satzes kann ich Sie noch nicht loslassen. Die mildere Betrachtung ist die, dass Sie „immerhin" oder so ähnlich eine Entwicklung anerkennen. Das ist nett von Ihnen. Gut also. Sie erkennen eine Entwicklung an. Und zu welchem Zweck schreiben Sie das? Hier gibt es keine Ausrede. Entweder geben Sie jetzt endlich zu, dass Sie wirklich nicht wissen, was Sie schreiben oder Sie wollen mit der „Entwicklung" erklären, warum ein Kunstkritiker nicht verpflichtet ist, einen Maler zu loben, der banale Landschaften und Genrebildchen malt. Und nun, Herr Westheim, will ich den Grossmütigen machen. Suchen Sie sich ganz nach Belieben den Zeitpunkt aus, in dem die Entwicklung Kandinskys beginnt oder vollendet ist, ganz wie Sie wollen. Aber später als auf das Jahr 1912 dürfen Sie den Zeitpunkt nicht ansetzen. Wenig-



Johannes Molzahn: Zeichnung

stens mir gegenüber nicht. Den Lesern des Kunstblattes freilich können Sie diesen Zeitpunkt ganz nach Gutdünken vorschreiben. Denn diese Leser haben schon sinnloseres Zeug geglaubt und haben gewiss ein so schlechtes Gedächtnis wie Sie selbst. Diese Leser haben ganz gewiss vergessen, dass die „sogenannte" absolute Malerei Kadinskys schon im Jahr 1912 in Berlin gezeigt wurde, dass also Herr Westheim früh genug Gelegenheit hatte, von Kandinskys absoluter Malerei etwas oder nichts zu halten.

„Und Kandinsky? Das Lebenswerk, das er jetzt in einer Sonderausstellung des Sturm vorzuführen wagt, wird endlich doch zu der Überzeugung verhelfen, dass um ihn herum schon zuviel der Worte gemacht sind. Das Rätsel dieser Tableaus . . . scheint mir von der Art der Schaumblasen, die zergehen, sobald man nach ihnen greift. Buntpapiere hat man sie genannt und hätte hinzufügen dürfen, dass sie in Kolorit und Komposition durchaus nicht bestehen können neben den hübschen Tunkpapieren, an denen Kolo Moser und Josef Hoffmann eine Weile tändelten. Man hat zur Erklärung dieser absoluten Malerei . . ."
Diese paar Sätze, die Sie, Herr Westheim, am 23. Oktober 1912 in der Frankfurter Zeitung schrieben, und die genügen, Sie für immer in der Meinung aller geistig Selbständigen zu diskreditieren, diese paar Sätze zitiere ich hier nicht, um Sie lächerlich zu machen. Es kommt mir nur auf Ihr Geständnis an, dass Sie in der ersten Kandinsky-Ausstellung absolute Bilder von Kandinsky gesehen haben. Der Katalog dieser Ausstellung nannte nämlich diese Bilder nicht. Und so muss ich bei Zeiten verhindern, dass Sie es in Abrede stellen. Sie bezeugen selbst, dass zwischen dem Augenblick, in dem Sie die „Banalitäten der Kandinskyschen Landschafts- und Genrebildchen" sahen und jenem anderen Augenblick, in dem Sie seine absolute Malerei erblickten, höchstens fünf Minuten verstrichen sind. Und das ist viel gerechnet. So lange Zeit pflegen Kunstkritiker Bilder sonst nicht zu betrachten. Aber in diesen fünf Minuten haben Sie kein Damaskus erlebt, sondern Sie haben über die absolute Malerei Kandinskys geurteilt wie — ich würde sagen: wie Müller und Schulze, wenn nicht Müller und Schulze längst gelernt hätten, ein absolutes Gemälde Kandinskys von einem Tunkpapier des Kolo Moser und Josef Hoffmann zu unterscheiden. Sie haben also, nachdem Sie in fünf Minuten einen Überblick über die gesamte künstlerische Entwicklung gewinnen konnten, die absolute Malerei Kandinskys für schlechtes Buntpapier und künstlerische Ohnmacht erklärt. Und nun, Herr Westheim, fordere ich Sie auf, sich endlich zu entscheiden. Erkennen Sie eine Entwicklung bei Kandinsky an oder nicht? Warum zögern Sie mit der Antwort? Ich will Sie Ihnen erleichtern. Ich will die frühesten Bilder von Kandinsky Ihrer Schimpferei überlassen. Diese früheren Bilder fielen zwar schon durch ihre höhere Bedeutung auf, als sie vor dem Jahre 1912 in einer Ausstellung der Sezession zu sehen waren. Und diese früheren Bilder Kandinskys stehen auf einem höheren künstlerischen Niveau als hunderte von sogenannten oder nicht so genannten expressionistischen Malereien, für die Sie in Ihrem Blatt eintreten. Aber ich will nicht knausrig sein. Nehmen Sie diese Bilder und machen Sie damit, was Sie wollen. Aber um eines ersuche ich Sie dringend: diese Bilder nicht zu Ihren unsinnigen Vorwänden und Ausreden zu missbrauchen. Denn so viel traue ich sogar Ihnen zu, dass Sie jetzt anfangen, die Unsinnigkeit eines Satzes zu begreifen, in dem ich Sie leider immer noch festhalten muss: „So hat z. B. Kandinsky, ehe er zu seiner sogenannten absoluten Malerei kam, sich erst aus der Banalität seiner Landschafts- und Genrebildchen herausentwickeln müssen." Nicht wahr, Herr Westheim, jetzt müssen Sie selbst über Ihren Satz lachen? Wie sich nur ein Beschimpfer Kandinskys so verheddern kann! Wie ist das? Kandinsky hat sich aus der Banalität heraus entwickelt? Aber, Herr Westheim, Sie haben doch schon 1912 festgestellt, dass Kandinsky sich aus der Banalität nicht herausentwickelt hat! Wie stehts, Herr Westheim? Entscheiden Sie sich! Hat sich Kandinskys Malerei entwickelt oder nicht? Gewiss, es mag verteufelt schwer für Sie sein, eine vernünftige Antwort zu geben. Denn wenn Kandinsky sich aus der Banalität heraus entwickelt hat, dann waren offenbar seine absoluten Bilder nicht mehr banal. Aber am 23. Oktober

1912 fanden Sie diese absoluten Bilder überaus banal, schlechter als mittelmässiges Tunkpapier. Und endlich, Herr Westheim, dürfen Sie die Hauptsache nicht vergessen. Sie wollen doch erklären, warum Kritiker ihre Stellung zu „einzelnen Künstlern" ändern dürfen: weil nämlich Künstler, wie Sie uns belehren wollen, keine Maschinen sind, die sich in in ihren Produktionen gleich bleiben, dass sie also einst getadelte Künstler loben dürfen, wenn diese Künstler sich zum Beispiel aus ihrer Banalität heraus entwickelt haben. Soll Ihr verteufelter Satz in seinem Zusammenhang überhaupt irgend einen Sinn haben, so ist es der: Ich, Paul Westheim, brauche mich nicht zu schämen, dass ich neuerdings oder erst seit einigen Jahren Kandinsky anerkenne; denn erst neuerdings oder erst seit einigen Jahren hat sich Kandinsky aus der Banalität heraus entwickelt. Aber zum Teufel, er hatte sich ja schon 1912 zur absoluten Malerei entwickelt. Und Sie haben diese entwickelten Bilder doch für schlechtes Tunkpapier gehalten. Herr Westheim, was fang ich mit Ihnen an, wie helf ich Ihnen? Soll ich mal so tun, als ob Sie die absolute Malerei Kandinskys im Jahr 1912 weder gesehen noch für Tunkpapier gehalten haben? Soll ich? Ich bin's im Stande. Ich getraue mich, einige Dutzend Beweise für Ihre künstlerische und schriftstellerische Unfähigkeit aus der Hand zu geben und noch soviele zu behalten, dass ich einige Bibliotheken damit füllen könnte. Fälschen wir also die Kunstgeschichte. Über die Kunstgeschichte, die Herwarth Walden und Der Sturm in zehn Jahren gemacht haben, ist in Zeitungen und Zeitschriften so viel gelogen worden, dass meine kleine Fälschung den paar anständigen Menschen vielleicht entgehen wird. Fälschen wir die Kunstgeschichte und schreiben wir: die ersten absoluten Malereien Kandinskys waren auf dem Ersten Deutschen Herbstsalon im Jahr 1913 zu sehen — — Ach, Herr Westheim, Sie machen es mir sehr schwer! Nun sind Sie wieder nicht zufrieden, nun fangen Sie an, am ganzen Leib zu zittern. Warum denn? Weil ich die Worte Erster Deutscher Herbstsalon niederschreibe? Ist es meine Schuld? Tu ich es nicht Ihretwegen? Will ich Ihnen denn nicht helfen, Zeit und Ort zu finden, wo Sie eine Entwicklung Kandinskys aus der Banalität anerkannt haben. Es muss doch 1913 gewesen sein — — —

* * *

Der Erste Deutsche Herbstsalon, den Herwarth Walden 1913 geschaffen hatte, war das grösste künstlerische Ereignis des Jahrhunderts. Das wollen wir als ein Axiom gelten lassen, bis Sie, Herr Westheim, den Versuch machen sollten, es auch heute noch, nach sieben Jahren, zu bestreiten. Damals freilich, zu Ende des für Sie so unglückseligen Jahres 13 wussten Sie noch nicht, dass Sie später einmal Ihre ganze schriftstellerische und wirtschaftliche Existenz auf die künstlerischen Wirkungen und den Einfluss dieses Ersten Deutschen Herbstsalon aufbauen werden. Ich bin fest überzeugt, dass Sie es nicht wussten. Ich hoffe, Sie werden es mir nie vergessen, dass ich so grundehrlich von Ihnen denke. Sie konnten es nicht wissen. Was Sie damals in Zeitungen und Zeitschriften über den Deutschen Herbstsalon geschrieben haben, war Ihre ehrliche Überzeugung. Und das heisst etwas, Herr Westheim, unterschätzen Sie es nicht. Denn es gibt Kritiker, und es sind ihrer nicht wenige und sie leben noch, die Kunstwerke deswegen tadeln, weil Der Sturm sie ausstellt, diese Kunstwerke aber anerkennen, sowie sie, was ja bekanntlich vorkommt, in anderen Ausstellungen erscheinen. Es gibt solche Kritiker. Und ich werde noch einige unliebsame Gelegenheiten finden, mich mit ihnen und den psychologischen Gründen ihres Benehmens zu beschäftigen und die allzu leichten, aber nötigen Beweise zu bringen. Sie liegen geordnet in meiner Schublade. Also, Herr Westheim, zu diesen Kritikern gehören Sie nicht. Man musste Ihnen glauben. Es war wirklich Ihre angeborene Unfähigkeit, malerisch Bedeutendes zu erkennen und vom Wertlosen zu unterscheiden. Es war ehrliche Entrüstung, was Sie im Jahre 1913 in der Zeitschrift März über Chagall, Kandinsky, Archipenko, Campendonk, Feininger, Klee und die grossen französischen Kubisten schrieben: „Diese auf Ulk dressierte Gruppe . . . . Es sind harmlose Narren, Attraktionen dritten Grades, die sich ihre Clownerien wahrlich sauer genug werden lassen . . . ."
Hier schöpft der Weltgeist Atem. Und

auch ich will mich mässigen. Denn ich sehe, wie Sie erbleichen, Herr Westheim. Warum denn? Ist es so schlimm, wenn die Welt wieder einmal erfährt, wie Sie vor sieben Jahren über die Kunst gedacht haben für die Sie jetzt — hm hm — wie nenn ich es? — kämpfen? eintreten? — ich will sagen: für die Sie jetzt ein Blatt herausgeben. Ist es so schlimm? Ich will Ihnen wohl glauben, dass Ihnen schwindlig wird. Oder wie meinen Sie? Es sei ganz unmöglich, dass Sie über Chagall, Kandinsky (ja oder nein?), Klee und die grossen Kubisten so etwas Grässliches geschrieben haben? Dass Chagall ein harmloser Narr sei. Dass die Werke von Gleizes, Metzinger und Léger Clownerien seien. Man sollte wohl meinen, es sei unmöglich, dass ein Mensch je so etwas geschrieben habe. Aber Sie, Herr Westheim, Sie haben es geschrieben. Widersprechen Sie nicht. Sie haben es geschrieben. Gut, wenn Sie es bewiesen haben wollen, hören Sie mich weiter an. Wir wollen sehr genau sein. Sie schreiben in der zitierten Beschimpfung des Deutschen Herbstsalons, dass diese Beschimpfung für 355 von 366 Bildern gelte. Elf Bilder nehmen Sie also aus. Und welche Bilder waren das? Wir wollen sehr genau sein, Herr Westheim. Wir wollen unter die Synoptiker gehen. Wir wollen vergleichende kritische Forschungen treiben, wir wollen authentische Interpretation üben. Wir wollen Paul Westheim zu Rate ziehen. Sie kennen ihn doch? Paul Westheim also schrieb am 25. September 1913 in der Frankfurter Zeitung — Zittern Sie nicht, Herr Westheim, ich drucke nicht alles ab. Jetzt noch nicht. Sie sollen sich erst daran gewöhnen, diesen grauenvollen Zeugen zu hören. Später, Herr Westheim, später soll der Zeuge alles sagen. Jetzt wollen wir die elf von Ihnen anerkannten Bilder kennen lernen.

„Wenn man sich aber daran macht, die paar Hoffnungen zu suchen, die es unter den 366 Nummern gibt, um die es schade wäre, wenn sie in solcher Sphäre versumpfen würden, so notiert man Franz Marc, der mit dem „Turm der blauen Reiter“ ein gehaltvolles Werk zu bieten hat.“ Ich will nicht kleinlich sein und Ihnen die „Reiter“ nicht besonders dick ankreiden. Die Vermutung, dass Sie nicht einmal einen Katalog lesen können, liegt ja nahe genug, und dass Sie auf dem Bilde „Turm der blauen Pferde“ blaue Reiter gesehen haben, — mir soll es recht sein. Es erleichtert mir den Beweis, dass Sie auch nicht sehen können. Das „gehaltvolle“ Bild hängt nun mit Gottes Hilfe in der National-Gallerie des Kronprinzen-Palais und somit ist es quasi publik geworden, dass Reiter auf dem Bild nicht zu sehen sind. So mögen auch Sie Kenntnis davon erhalten haben und darum kein Wort mehr davon. Auch will ich Ihnen nicht die Freude verderben, dass Sie dieses Bild im Jahre 1913 nicht für den Ulk eines harmlosen Narren gehalten haben. Gott im Himmel allein mag wissen, wie das zugegangen ist. Ich weiss es nicht. Aber das weiss ich, dass die sechs anderen Bilder von Franz Marc Ihnen weniger gehaltvoll vorkamen. Mich wunderts nicht. Denn die „Tierschicksale“, in denen Franz Marc zu einer gesteigerten Geistigkeit drang, verlangen auch beim Beschauer eine gesteigerte Geistigkeit. Diese Tierschicksale, Herr Westheim, diese Tierschicksale! — Geduld, nur Geduld, diese Tierschicksale sind auch ein Teil Ihres Schicksals geworden. Wir haben noch viel Zeit, wir wollen es uns aufsparen. Damals also, in Ihrem Unglücksjahr 13, waren die Tierschicksale für Sie noch kein „gehaltvolles“ Bild. Was damals Ihr Auge noch fesseln konnte, waren die Bilder von Walter Helbig, August Macke und Kokoschka: wohlgezählte vierzehn Bilder, fünfzehn mit den blauen Pferden. Und elf, nur elf waren doch damals keine Clownerien. Nur elf! Das wollen wir recht fest halten. Denn so werden Sie sich hoffentlich nie herauszureden suchen. So ist es bewiesen, dass Sie die Werke von Chagall und Kandinsky, von Campendonk und Klee, von Léger und Metzinger, von Gleizes und Picabia für Attraktionen dritten Grades hielten. — Wie ist Ihnen, Herr Westheim? Sehr schlecht? Haben Sie keine Angst! Herr Kiepenheuer ist mild und Ihnen wohlgesinnt. „Was halten Sie von Herrn Westheim?“ fragte Herr Kiepenheuer im August 1919 Herrn Walden. Und raten Sie mal, was Herr Walden zur Antwort gab? Hat Sie aber Herr Kiepenheuer zum Teufel gejagt? Nein. Und wen sollte er wohl an Ihre Stelle setzen? Weiss er nicht genau, dass die anderen nicht besser waren als Sie? Worin besteht

der Unterschied zwischen Ihnen und den übrigen 999 deutschen Kritikern: darin, dass die meisten noch heute genau so gotteslästerlich schimpfen wie damals. Sie haben für Herrn Kiepenheuer immerhin den Vorzug, dass Sie heute „mitmachen". Einige freilich tun sich viel darauf zu gute, dass Sie damals schon mitgegangen sind. Aber Gottes ausgleichende Gerechtigkeit sorgte dafür, dass diese Einigen frühzeitig alterten. Sie gehen heute nicht mehr mit. Wo soll also Herr Kiepenheuer einen Ersatz für Sie hernehmen? Kennen Sie einen, der Steine auf Sie werfen darf? Wenn ich durchlese, was diese 999 damals über den Ersten Deutschen Herbstsalon geschrieben haben, dann kommt es mir vor, als hätten Sie es in der Beschimpfung des Grossen und Gewaltigen nicht am tollsten getrieben. Und vielleicht ist es für Sie eine Art von Trost, nochmals zu lesen, was diese 999 Kritiker sich damals selbst zugemutet haben. Nur eine Art von Trost. Denn vielleicht glauben Sie mir gar nicht. Vielleicht halten Sie diese Kritiken für die Erzeugnisse eines einzigen, ganz sonderbar konstruierten Gehirns. Sie haben beinahe recht.

* * *

Ach, Herr Westheim, was für ein schlechter und ungeschickter Gegner sind Sie doch! Ich hatte Sie aufgefordert, in meiner Vergangenheit herumzuwühlen, bis Sie ein Ereignis entdecken, das Sie einen „Fall" nennen könnten. Statt dessen tratschen Sie im Oktoberheft des Kunstblatts das Geschwätz einiger gewohnheitsmässiger Verleumder nach, das diesen wiederum von einigen anderen Verleumdern nicht hinterbracht worden ist, sondern hinterbracht sein soll. Sie sind ein zu spassiger Herr. Ich werfe Ihnen Unfähigkeit und Unwürdigkeit vor, und Sie schreiben, Herr Walden habe silberne Löffel gestohlen. Auf solche falsche Wege der Verteidigung führt Sie nur Ihre Ungeduld. Ich beschwöre Sie noch einmal, seien Sie geduldig. Sie werden auf alles die gewünschte Antwort erhalten, auf Ihre Torheiten und auf Ihre Unwahrheiten. Es gibt nichts in Ihrem Artikel, das ich nicht mit Dokumenten widerlegen werde. Aber Geduld müssen Sie haben. Ich kann nicht alles auf einmal veröffentlichen. Nur über das Gröbste will ich Sie eiligst belehren. Alle Verdächtigungen über Nicht-Auszahlungen an In- und Ausländer bitte ich Sie, an mich persönlich zu richten. Nur ich, ich allein bin für die von Ihnen so sehnlichst gewünschten Delikte verantwortlich, moralisch, ethisch und vor allem rechtlich. Nur ich weiss, was ich zu tun verpflichtet bin, nicht Sie. Denn Sie wissen nicht, was Pflicht ist. Und bedenken Sie, dass Sie schon einmal eine ähnliche Unwahrheit wie jetzt die gegenüber Chagall behaupteten, haben zurücknehmen müssen, nachdem Sie sich überzeugt hatten, dass Sie von ihren geschwätzigen Gewährsmännern belogen waren. Es wird Ihnen mit Ihren neuen frivolen Verdächtigungen nicht anders gehen. Denn, wenn auch Ludwig Rubiner nicht mehr lebt, so lebt doch seine Frau noch. Und Sie wird Ihnen gern bestätigen, dass Sie Worte und Sätze genau so falsch hören, wie Sie Bilder sehen. Leider fürchte ich, wenn ich einmal zu Ihrem „Fall Chagall" vorgedrungen bin, wird Ihnen Hören und Sehen längst vollkommen vergangen sein. Darum will ich mich doch beeilen, Ihnen eine Ahnung davon zu verschaffen, wie Ludwig Rubiner über Herwarth Walden dachte. Er hat während des Krieges einen einzigen Brief aus der Schweiz an Herwarth Walden gerichtet. Dieser Brief aber geht in einer ganz anderen Melodie und lautet so:

25. Februar 1917 Zürich, Hadlaub 11

„Herwarth Waldens „Buch der Menschenliebe" leitet eine neue Epoche der Literatur ein.

Ich kenne in keiner Sprache einen lebenden oder toten Zeitgenossen, der etwas (auch nur annähernd!) so Bedeutendes veröffentlicht hätte.

Dieser Roman hat mir die tiefsten brüderlichen Glücksmomente gebracht — und wird sie noch vielen Menschen bringen — die Gedrucktes überhaupt erwecken kann.

Nach hundert Jahren wird von allen Büchern zwischen 1880 und 1916 nur das „Buch der Menschenliebe" geblieben sein. Und es wird ungealtert mit herrlichster Aufwühlung gelesen werden.

Es ist ein wirkliches Buch der Menschenliebe."

Ludwig Rubiner

Das klingt fatal! Nicht wahr, Herr Westheim? Das wird einigen Teufeln gar nicht in das Konzept passen. Die Toten reden.

Sehen Sie sich vor, Herr Westheim, mit Ihren Verdächtigungen. Denn ich wiederhole Ihnen, es gibt keine grosse oder kleine gegen Walden und den Sturm in Kurs gebrachte Verleumdung, die ich nicht mit Dokumenten widerlegen werde. Jahrelang hat sich Walden von der Geschäftstüchtigkeit einiger Künstler gebrauchen lassen. Den Nutzniessern, die sich bedrückt fühlen, dass sie ihr ganzes Ansehen dem Sturm verdanken, bleibt nichts übrig, als Gründe zu erfinden, die unser Guthaben zu dem ihrigen machen sollen. Fällt ihnen kein Pfennig ein, der ihnen dazu verhelfen könnte, dann legen sie sich eine Überzeugung zurecht und lehnen die Gemeinschaft mit William Wauer, Nell Walden oder Rudolf Bauer ab. Neben einem „Bild der Tiefe“ wollen sie nicht hängen, aber sie sind glücklich, in irgendeiner anderen Ausstellung oder Kunsthandlung über die Bilder des Tiefstands zu ragen. Und weder diese Künstler noch Sie, Herr Westheim, ahnen, wie gross die heimliche Ehrfurcht vor dem Sturm ist, wenn sie solchen albernen und verlogenen Ausreden das Ansehen wahrer und triftiger Gründe geben soll.

Rudolf Blümner

Die vier Toten der Fiametta

Lieber Herwarth Walden

Die Dresdner Musikkritiker haben über Deine Musik „Die vier Toten der Fiametta“ geschrieben, wie ich es nicht erwartet habe. Du weisst, dass ich oft genug Gelegenheit hatte, bei den Dresdner Kritikern nicht nur weniger Bosheit und Verstocktheit als bei den Berliner Kritikern, sondern auch guten Willen und sogar beachtenswerte Fähigkeiten zur Erkenntnis von Kunst festzustellen. Und Du weisst, dass ich diese Anerkennung nicht nur auf das hohe Lob gründete, das die Dresdner Kritik meinen Vorträgen stets zukommen liess, sondern darauf, dass dieses Lob oft mit künstlerischer Einsicht erteilt wurde. Darum ist es für mich eine vollkommene Überraschung, dass einer dieser Kritiker in seiner Besprechung im Berliner Tageblatt schreibt:

„Die Pantomime ist keine Pantomime, sondern nur banales Balett von ehemals.“ Hier handelt es sich um einen überaus seltenen Fall. Denn hier kann nicht mehr davon die Rede sein, dass zwischen der Auffassung des Künstlers und des Kritikers eine Verschiedenheit der Meinungen besteht. Die Ansichten, was eine Pantomime und was ein Balett sei, stehen nirgends auf der Welt miteinander in Widerspruch. Es ist keine Ansichtssache, ob man eine Pantomime, in deren Verlauf eine der agierenden Personen einen kurzen Tanz vorführt, im übrigen aber nicht getanzt wird, ein Balett nennt. Wenn also dieser Kritiker Deine Pantomime für ein Balett gehalten hat oder als Balett bezeichnet, so gibt es nur die folgenden Möglichkeiten für die Erklärung eines solchen Irrtums: Entweder hat dieser Kritiker die Aufführung gar nicht gesehen, oder er hat während der Aufführung geschlafen, oder er hat die Augen während der Aufführung geschlossen, oder er hat nie ein Balett gesehen, oder er hat sich einer schriftstellerischen Darstellungsform bedient, die sonst sogar bei Kritikern nicht üblich ist. Und wenn dieser Kritiker von Deiner Pantomime sagt, man spiele „mit einer lächerlichen Parallelität der Musik und notentreuen Gestik“, dann, lieber Herwarth Walden, dann wollen wir uns freuen, dass in dieser Kritik der dolus malus so einwandfrei bewiesen ist, wie vielleicht noch niemals, seit Kritiker gegen Kunst schreiben. Es ist nicht denkbar, dass ein Mensch so vollkommen vom Geist der Kunst verlassen sei, dass ihm Gott kein Gefühl für die Einheit der Kunst, genau so gut wie für die Einheit des Weltalls verliehen haben soll. Es ist vollkommen ausgeschlossen, dass dieser Kritiker die Notwendigkeit nicht empfunden habe, mit der in der musikalischen Pantomime zwei Künste zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen müssen. Es ist vollkommen ausgeschlossen, dass dieser Kritiker nicht empfunden hat: hier ist zum ersten Mal in Europa das Problem der Pantomime erkannt, gelöst und in dieser Lösung völlig gezeigt worden. In allen Pantomimen, die man bisher in sämtlichen Ländern Europas, selbst bei den Russen, sehen konnte, bestand eine trennende Kluft zwischen der Bewegungskunst der Pantomime und ihrer Musik. Zwei Künste, deren Rhythmen von verschiedenen



Alexander Archipenko: Femme assise / Aquarell
Vierfarbendruck

Erscheinungsformen herkommen, müssen, wenn e i n Kunstwerk entstehen soll, zu einer künstlerischen E i n h e i t gebracht werden. Die Verfasser und Darsteller a l l e r bisher gespielten Pantomimen haben nicht einmal das Problem geahnt. Du, Herwarth Walden, und William Wauer, Ihr habt das Problem als die Ersten in Europa erkannt und gelöst. Es ist völlig ausgeschlossen, dass dies dem Kritiker des Berliner Tageblatts entgangen ist. Es ist vollkommen ausgeschlossen, dass der Kritiker des Berliner Tageblatts die „P a r a l e l l i t ä t d e r M u s i k u n d n o t e n t r e u e n G e s t i k“ nicht als urnotwendige künstlerische Gesetzmässigkeit erkannt hat. Und damit ist der dolus malus, mit dem diese Kritik geschrieben wurde, bewiesen wie noch niemals.

Nicht zu beweisen ist freilich, ob dieser und die anderen Dresdner Kritiker wirklich unmusikalisch sind oder sich nur unmusikalisch gestellt haben. Möglich ist beides. Du erinnerst Dich vielleicht, wie oft ich bekannte, sogar berühmte Sänger, ausübende Musiker, Tonsetzer und Dirigenten als u n m u s i k a l i s c h bezeichnen musste. Dass die ganze Dresdner Kritik Deine Musik abgelehnt hat, ist also vielleicht doch irgendwie zu begreifen. Ich begreife sogar, dass sie es in der Form getan hat, dass sie Deine Musik für banal, unmodern und unexpressionistisch erklärt hat. Diese Kritiker glauben noch immer, Expressionismus sei etwas besonders Bizarres oder Lautes oder Aufgeregtes oder Phantastisches oder Wildes. Was ist natürlicher, als dass sie eine Musik für nicht — expressionistisch erklären, die nichts ist als Musik. Wenn man heute den Leuten begreiflich machen will, dass Beethoven wie jeder grosse Komponist Expressionist war, weil er reine Musik machte, dann sperren sie zwar immer noch nicht die Ohren, aber Mund und Nase auf. Sagt man ihnen aber, dass gleichzeitig mit dem Aufstieg der Malerei zum Expressionismus der Niedergang der Musik zum Impressionismus erfolgt sei, dass dieser Niedergang mit Wagner begonnen, mit Debussy und Schönberg fortgesetzt und mit Richard Strauss vollendet wurde, dann spitzen sie noch nicht einmal die Ohren. Denn sie verstehen gar nichts mehr. Und darum ist es auch kein Wunder, dass die Dresdner Kritiker Deine Musik für unmodern erklären. Das einzig Wunderbare ist, dass sie damit Recht haben. Nur wissen sie es nicht, denn Sie glauben nur, geschimpft zu haben. Es ist aber bezeichnend für alle diese Menschen, dass sie überhaupt von einer Kunst verlangen, sie solle modern sein. Denn sie wissen nicht, dass Kunst weder modern noch unmodern, sondern zeitlos ist. Nie werde ich Unmusikalischen beweisen können, warum Deine Musik der Fiametta zeitlos ist, wie keine bisher war. Den wenigen musikalischen Menschen, die es gibt, brauche ich es nicht zu sagen. Und diese wissen auch, dass Deine Musik raumlos ist, dass Du der erste Komponist bist, der über die Enge aller Länder und Völker hinaus Musik geschrieben hat. Vielleicht ist es diese Zeit- und Volklosigkeit, die jenen höchstens traditionell oder empirisch Musikalischen banal erscheint. Es ist immerhin sehr merkwürdig, dass nicht nur e i n Kritiker, sondern, wenn ich nicht irre, a l l e diese Banalität festgestellt haben. Diese Feststellung wird diejenigen wahrhaft Musikalischen interessieren, die Dein ganzes grosses musikalisches Lebenswerk kennen und nicht nur uns gegenüber oft genug eingestanden haben, dass das Anhören Deiner Musik sie zu ihrem gewaltigsten Erlebnis geführt hat, die mit aller Ehrlichkeit gesagt haben, dass keine Musik der Welt sie so im Tiefsten aufgewühlt und ergriffen hat wie die Deine. Und mit besonders grossem Erstaunen werden diejenigen von Banalität lesen, die so stark musikalisch geschult sind, dass sie über dem Gesamtempfinden und dem grossen musikalischen Erlebnis auch die Struktur des Harmonischen erfassen können. Du wirst Dich noch einer Äusserung von Julius Lieban erinnern, die er kürzlich getan hat: „Dieser Herwarth Walden ist der einzige Komponist, der nie eine Harmonie geschrieben hat, die ein anderer schon vor ihm setzte.“ Und darum ist der Eindruck der Banalität auf die Dresdner Kritiker umso verwunderlicher, weil nachzuweisen ist, dass die ganze Partitur Deiner Fiametta wirklich nicht eine einzige Tonverbindung enthält, die jemals ein Komponist vor Dir geschrieben hat. Und doch banal! Die Musikkritiker Dresdens haben also diese tausend noch nicht dagewesenen Tonverbindungen n i c h t als unharmo-

nisch empfunden: So müssen diese mit der Gewalt der Natur, mit der Selbstverständlichkeit des Grössten auf sie gewirkt haben. Diese Menschen müssen, da sich in Deiner Musik nicht eine einzige anlehnende Melodie befindet, Deine Musik als die letzte Selbstverständlichkeit empfunden haben, die in jedem Menschen ist. Ernst Rodewald, der seit langem in Breslau mit Fanatismus für Deine Musik kämpft, hat mir vor zwei Jahren einmal eine ausgezeichnete Analyse Deiner Musik vorgetragen und dabei von ihrer genialen Banalität gesprochen. Und das ist richtig. Deine Melodien und Harmonien sind nicht von Dir, sondern von aller Menschen Seelen Tiefen. Sie sind von jener Banalität, die Beethoven nur in den grössten Augenblicken seiner musikalischen Empfängnisse bekommen hatte, in der Musik des Chors aus der Neunten Symphonie, in der grossen Melodie des ersten Satzes aus dem Violinkonzert und in vielen Stellen seiner grossen Klavier-Sonaten. Diese menschliche, diese göttliche, diese kosmische Banalität ist Dir gegeben, Dir als dem Einzigen und Dir als dem Ersten Komponisten dieser Welt. Du weisst, dass dies nicht mein Glaube ist, sondern mein unantastbares Wissen seit jenem Tage, als Du mir zum ersten Mal im Jahre 1905 das grösste Wunder meines Lebens, Deine Musik, offenbartest. Es ist von keiner Bedeutung, ob mir heute oder in naher Zeit irgend ein Mensch glaubt. Aber es ist von Bedeutung, dass ich dieses Wissen von Deiner menschlichen und göttlichen Banalität hier nicht bekenne, sondern dokumentiere. Denn dieses Dokument wird auch sein aere perennius, wie die tiefste und gewaltigste Musik aller Zeiten, Deine Musik, Herwarth Walden.

Rudolf Blümner

Aufführung im Alberttheater zu Dresden am 12. Oktober 1920

Parallelität und Lächerlichkeit

Der Dresdner Kritiker A. G. schrieb über die Pantomime „Die vier Toten der Fiametta" von Herwarth Walden und William Wauer im Berliner Tageblatt vom 20. Oktober 1920 von „einer lächerlichen Parallelität der Musik und notentreuen Gestik". Dieser Kritiker hat auch die folgenden Urteile gefällt:

Studiert man die Partitur der Matthäus-Passion oder der Neunten Symphonie, so stellt man eine lächerliche Parallelität aller Instrumente und Stimmen fest.

* * *

Die Tatsache, dass im rechtwinkligen Dreieck die Summe der Quadrate über den Katheten gleich dem Quadrat über der Hypotenuse ist, wirkt gradezu lächerlich.

* * *

Es gibt nichts Lächerlicheres als die Parallelität von Herz- und Pulsschlag.

* * *

Die Parallelität von Licht und Schatten ist einfach zum Lachen.

* * *

Dividiert man die Zahl Hundert durch Vier, so ergeben sich vier Zahlen von lächerlicher Gleichheit.

* * *

Wenn zwei Kritiker über die Musik von Herwarth Walden schreiben, so ergeben sich zwei Banalitäten von lächerlicher Parallelität.

Rudolf Blümner

Totentanz

(Wie man mit dem Rasiermesser philosophiert)

Über unter den Linden reitet der grosse Fritz Stahl, um auf die Bäume zu klettern, gehen wir heute unter die Linden, um auf die Universität zurückzublicken von unten herauf, von oben hinab und von vornherein, herein Gesellen alle lassen wir uns gesagt sein, Stahlfritz ist der grösste teutsche Satiriker wider seinen Widerwillen, wenn auch die Figur in einer Hecke einen leidlichen Hintergrund erhielte. Jener Schreibfritz, dieser junge Held, der hier zusammengebrochen wird, ein Bein steht kaum noch, kann keinem mehr ein Mitleid zufügen, hat es beschaut. Hast Du nicht gesehen, hat er es auch schon beschrieben. Wen oder was und wo und warum nicht. Und um die Säulen windet sich der Kranzkuchen.

„Die Berliner Universität will ihren im

Kriege gefallenen Angehörigen ein Erinnerungsmal weihen. In dem engen Wettbewerb, der dafür ausgeschrieben worden war, hat sich die Jury für einen Entwurf entschieden, den Hugo Lederer als Bildhauer und German Bestelmeyer als Architekt gemeinsam geschaffen haben."

Hugo Hauklotz und Meyer Bauklotz, zwo ledere Germanen, wettbeworben von Germanisten, Saxo-Burgunden, politischen Radfahrern mit Rücktrittbremse, einzeln und gemeinsam schaffen sie das Nichts und ruhet nimmer und um die Säulen windet sich Fritz Stahl.

„Er ist jetzt in der alten Aula ausgestellt."

Geben sich diese drei sogenannten Einheiten ein Stelldichaus.

„Lederers Figur drückt einen schönen Gedanken aus."

Herzliche Grüsse von Haus zu Hans, dein Ludendorff. Nachdruck geboten.

„Dieser junge Held, der da zusammengebrochen ist, ist noch nicht ohne Hoffnung und Kraft."

Denn

„Nur das linke Knie berührt den Boden."

Das rechte hofft aus feister Kehle.

„Der rechte Fuss steht noch, und in ihm kündigt sich eine Bewegung an, die ein Sichwiedererheben fühlen lässt."

Wird der rechte Fuss, Spott hab' ihn seelig, dem linken Knie hilfreiche grosse Zehe reichen? Wird brechen das Herz in der Hose dem linken Knie zu Füssen der rechten Zehe? Einst aber wird sich übergeben eine Kniekehle und wird der rechte Fuss, er steht noch immer, wird er dafür einstehen, dass, gestehen wir es, der Reichskunstwächter zur Nacht diese eingeschlafenen Füsse im Schweisse seines Angesichts wecke zu neuem Leben blüht aus den Rubinen? Angesichts dessen kündigt sich im Tagwächter keine Bewegung an. Wird er bald kündigen? Fulgura frango. So geschehen im Jahre des Unheils Eintausendneunzehnhundertundzwanzigzwo.

„So ist — — Darf man das sagen oder muss man sich mit der bescheideneren Formel begnügen: „So sollte Deutschland sein"?"

So ist es. Fein hast Du es gesagt, getan, teu teu Gedankenstrich, Gedankenstreichung, so lasst noch einen aus, so kitschig ist Deutschland, Deutschland über alles hergefallen. Heer gefallen. So sollte es von Ger-Mannen ausgehauen werden. Das neue Problem.

„Das neue und schwere Problem, Niederfallen und Willen zum Wideraufstehen in derselben Gestalt darzustellen, einer Gestalt, die aus einem harten Steinblock herausgeschlagen ist, ist noch nicht vollkommen gelöst, kann in der Skizze nicht vollkommen gelöst sein. Aber da schon die Skizze den Willen deutlich erkennen lässt, und man Lederer kennt, so ist nicht daran zu zweifeln, dass der Gedanke in dem fertigen Werk sich ganz klar darstellen wird."

Ist es nicht, als ob wie wenn aus froster Grauzeit germanische Jammergestalten niederwallen, niederfallen, Niederwald, Hochwald, und denk' mal den eisernen Kanzler, und so sind wir eins, zwei, drei im Willen zum Widerdraufhau, aber Du darfst nicht aus der Klipp - Hipp - Hurra - Schule plaudern, Fritz Stahl, denn sie wollen nur etwas herausschlagen, so lang ein Tropfen Mut die Faust, den Faust am Degen zieht und noch das Herz in der Buxe spinnt, wird sich der Gedankensplitter blosstellen.

„Die Figur ist auf niedrigem Sockel in die Breite entwickelt."

In Wickel entbreitet. Beim Nickel gewonnen. In Brei gesockelt. Nicht lange gefackelt. Wenn det nur jut abloofen dhut.

„Ihr sehr bewegter Umriss wird im Ausdruck durch die sehr hohen, ganz geraden Pfeiler verstärkt, zwischen denen sie steht."

Umgerissen steht das Bein, und sie bewegt sich doch nicht.

„Es sind vier, die unverbunden aufragen."

Unverbindlich, Schreifritz, unverbindlich! Da hätten wir, Stahlen zunächst, zunächst ihn selbst, einen Stahlpfeiler vis-à-vis du rire, den Hervorragendsten. Ihm zunahegetreten demnächst Teutobald Ger-Mann Bastelmeyer ohne I, ferner, doch immerhin, immerherdamit, nächstens und drittens Lederer-Hugo, den Haubildner, und viertens, hoffentlich bald im Fernamt, den grossen Kunstwächter mit Eigenlob und Schwertern. Hat nichts dagegen im Amt, einem Palais am Pariser-Platz, dass ihm durch Beihilfe der Reichsstellen für seine künstlerischen Zwicke zur Verfügung entstellt wurde. Lasst uns getrost hinter des Hinterhauses weitschauendem Giebel eiskalte Zwiebeln

beweinen tausend und eine Nacht, wir haben dazu Ewigkeit.
„Sie sind bestimmt, die Namen der über tausend Gefallenen aufzunehmen."
Dieser Stahlsatz hat es in ihm. Sie sind bestimmt nicht mit „Sie" gemeint, Herr Schutzmann am Pariser-Platz. Platzpatron aller Künstler. Dem armen Reich gegenüber Kunstmann. Künstlern gegenüber arm. Reichtum schändet nicht. Hat jener Satz noch andere Lichtseiten. Sind sie nicht längst zerfallen, jene über das Jahr Tausend Gefallenen, Herr Stahl? Aus denen lässt sich nichts mehr völkerschlachten. Sind vier Mammonsäulen verstimmt?
„Es handelt sich hier um eine Sache, bei der man wohl auch etwas nicht Übliches tun darf."
Dort handelt es sich um eine Mache, in der man wohl auch etwas Übliches tun darf.
„Und so sei auch an dieser Stelle gesagt, dass das Zustandekommen dieses schönen Werkes noch nicht gesichert ist, und gemahnt dazu zu helfen."
Hoff, o Du arme Kniekehle. Lasciate ogni speranza. Sie zwiebeln uns. Sie machen schon Sparenzchen.
„Die Lehrerschaft der Universität hat für dieses Jahr einen Teil ihrer Einkünfte zur Verfügung gestellt — ein schweres Opfer in solcher Zeit! —, die Studentenschaft wird sammeln, aber das alles genügt nicht."
Das genügt. Da bleibt dem Spott die Tinte weg. Stahl ist der blanke Hohn. Gedankenstrich, Ausruf, Gedankenstrich, Komma, wird die arme Studentenschaft stammeln. Aber das alles genügt dem Schweigen nicht.
„Ist das Denkmal selbst würdig, so erscheint die Platzfrage noch nicht gelöst."
Wieso, wieso, ihr Brandenburger Toren, fest sitzt und witzt die Wacht am Pariser-Platz.
„Der rückwärtige Hof der Universität, wie ihn Ludwig Hofmann gestaltet hat, ist schon ein schöner grosser Rahmen."
Woso, woso? Hofrahmen? Achso, der Platz wie wo. Vivos voco.
„Aber er wird als Spazier- und Frühstücks-Garten von den Studenten benutzt,"
Fulgura voco, ein sogenannter Hofrahmenspaziergarten.
„und ein solches Treiben, sehr hübsch an sich, steht mit dem feierlichen Ernst dieses Denkmals in allzu starkem Widerstreit."
Wieso, wieso? Achso. Geplanter Ernst. Mortuos voco! Leichentango zückt Haubitzen, wetzt am Witz den Stahl. Er aber will das letzte Wort haben. Mag er den magern Rest bekommen. Gebt ihm den Rest. Und Totenstille ist.
„Die geplante Aufstellung an der Dorotheenstrasse ist vollends unmöglich, wenn auch die Figur in einer Hecke einen leidlichen Hintergrund erhielte. Die Baumkronen über ihr, die trivialen Häuser am Hegelplatz, die vorbeirollenden Strassenbahnzüge, zwischen den Säulen sichtbar, würden jede S t i m m u n g z e r r e i s s e n."

Otto Nebel

Zur Kritik von Fritz Stahl im Berliner Tageblatt

Zuginsfeld

Otto Nebel

Foetsetzung

Sektkübel
Kübeln und Qualm
Weibstück und Sang
Stückfässer
Se rollt schon wieder
Schlank wie keine Tonne
Wat? Kanondonna?
Tolle Donna
Toni
Tonnen rollen
Wir rollen nich aus die Falle
Heldenväter mit geteilten Tollen
Organisatoren
Toren
Hört laute Organe
Talentierte Leute gesucht
Schreiber
Strömt herbei
Schreiber machen alles
Kollege Armpauker
Feldweibel können nicht schreiben
Steife Handschrift haben sie
Schrägschnörkel
In Reihe und Glied
Nach dem Lineal richtet euch
Buchstaben machen Ehrenbezeugungen
Zeugenbeehrung
Überzeugende Worte
Dummes Zeug
Alles Schwindel
Schöntuerei
Gute Leute schonen

Wir schonen nichts ausser uns
Soldat ist Soldat
Was ist das aber?
Soldat im Quartier
Im Bett
Im Urlaub
Soldat unter Helden
Held mit Helden
Schwein mit Schweinen
Fest steht die Wacht am Schwein
(Kompagnieführerzulage)
Wachtmeister
Meisterschwein
Schwein muss der Mensch haben
Hat er es, isst er es
Frisst er es, wird er es
Menschenskind!
Keine Beleidigung
Kinder sind noch Menschen
Erwachsene? Das war eine Kinderei
Aktiv oder Liebkind
Dagegen Stiefkinder
Vizekinder
Vize der Konserve
Sieh Zugführer
Riech Konservenfabrik
O f f i z i e r a s p i r a n t e n
Transpirieren
Sagt doch Schweissfüsse
Was ist Aspirant?
Aspiranten sind bessere Leute
Sie ehren den Schwitz
(Transpirin)
Sie haben die EHRE
SIEH diese
Ehret die STREBER
Auf deutsch Aspiranten
Sie können warten
O f f i z i e r a s p i r a n t e n a n w ä r t e r
A b w a r t e n bis Vorgänger fallen
Vorgänger fallen
Aufrücken
In den Rücken fallen
Vorrücken
Besichtigung
Sie werden berücksichtigt
Eine Exzellenz riecht an ihnen
Gut, der Rücken!
Weich ist er
Tauglich zum O f f z i e h r
Zum Tode befördert
Beförderlich und dienstlich sein
Jung muss man sein
Muss man dumm sein? Junker?

Fahnenjunker
Degenfähnrich
Fahnenstangennachwuchs
Stangenspargel
Junker isst im Stabe
Schonen, aktiv
Nettes Kerlchen
Gut erzogen
Sieht alles von den Augen ab
Feuer, Herr Major?
Danke, Junker
Zigarre, Herr Oberlehrer?
Lehrer? Na, nichts für ungut. Prost, der Junker
Auf
Setzen
Was? Junker trinkt nicht?
Auf
Setzen
Kein Soldat, der Junker
Auf
Setzen
Na also
Austrinken, der Junker
Auf. Setzen. Auf! Setzen!
Ab
Junker Bleichenwang
Ertrunkene Jugend
Ersoffenes Alter
Jung muss man sein
Muss man dumm sein, Alter?
Auf, Alter!
Setzen, Alter!
Ihr Alten seid dumm genug
Euch ist nicht zu helfen
Junkern kann geholfen werden
Hat Ehrgeiz, der Junker?
Dann ist ihm nicht zu helfen
Schnapsjunker
Dahingerafft
Raffiniert
Aus Guten werden Bestien.

* * *

Braut ist Gewähr
Bart macht den Mann
Schnurrbart streichen
Streichen lassen
Kerl von echtem Schrot und Korn
Auf die Seite schleichen
Auf's Korn nehmen
Einen Korn kippen
Zielwasser
Es steht uns zu

Uns Unteroffizieren
Anstände machen
Anstand unbekannt
Tue nichts, doch tue so
Gruppenführer
Gerippe des ganzen Kadavers
Schlotterer
Tüchtiger Unteroffizier gesucht
Zur besonderen Tat
Orden gewährleistet
Sie sondern sich
Sie drücken sich
In der Tat
Sie nehmen sich ein Beispiel
Und gehen mit gutem Beispiel zurück
Sieh altes Leiden
Scham unbekannt
In der Tat überflüssig
Überzählige Grippenführer
Überzählige Gefreite
Überzählige Gruppenführer-stellvertreter
Alle nehmen Stellen ein
Alle nehmen Platz
Die besten Plätze sind hinten
Oder unter der Erde
Falls Stollen nicht ersaufen
Alle Stollen ersaufen
(Fachausdruck)
Unteroffiziere lieben kein Wasser
Trocken sind sie
Trocken wohnen sie
Sie bauen nicht
Sie sind gemütlich
Sie bauen ab
Nur wenn es ungewöhnlich ungemütlich wird
Im sogenannten Freien
Dann lassen sie sich einbauen
Der Mann baut
De Jruppe baut
Bauernlümmel
Herr Gruppenführer steckt abwechselnd im fremden Loch
Herr Unteroffizier steckt abwechselnd die andere Hand in die Maultasche
Maul vollnehmen
Volle Verantwortung?
Ja voll, Herr Leutnant
Herr Leutnant nimmt ihn nicht ernst
Herrn Leutnant nimmt er nicht ernst
Das wird heiter
Ernst! Der Alte kommt
(Junger Leutnant)
Ernst! Volle Deckung
Ernst? Is deine Deckung fertig?
Zum Schuss fertig
Und die Leute?
Auch fertig
Vollständig fertig
(SCHIPPER)
Ernst wohnt
Schipper wohnen frei bei
Schüsse befreien
Schüsse decken ein
Ruht aus
Ernst staunt
Ernst denkt nanu
Nu is de Jruppe dot
Ernst ist überzählig
Überzählige werden abgegeben
Unteroffizierkursus
Zur Belehrung
Zur Schreibstube
Zur Kantine
Zur Braut
Lebewohl, mein flandrisch' Mädchen
Zum Unterricht
Unteroffiziere sind gut unterrichtet
Darum unterrichten sie gut
Sie lernen nichts
Sie wissen alles besser
Denn sie sind Vorgesetzte
Alles Neue ahnen sie
Neue Gerüchte
Neue Orden
Neue Verordnungen
Neue Latrinen
Kurz, nichts Ordentliches
Im Kopf zukurzgekommen
Stahlhelm drückt
Stiefel drücken
Aber unser Alter hat leichte Stiefel
Ob er fällt?
Stiefelanwärter
Soldaten können warten
Sonst können sie nichts
Er wartet schon noch
Wie bald kann ein Lehrer fallen
Die Brieder
Fällt er, muss einer einspringen
Springt kein Feldweibel ein, muss ich
Die Brieder
Schnell zuspringen
Leutnant springt
Fällt
Er
(Herr Unteroffizier)
Fällt über Offizier-Stiefel her

Und die Uhr?
Geht noch
Uhren gehen länger als Tote
Uhrmacher sind Zeitmacher
Ewig ist Seine Macht
Zeit ist ein Uhrwerk
Tote bleiben bei Zeiten liegen
Manchmal bleiben Uhren bei Toten stehn
Liegen bleibt keine
Das liegt in unserer Zeit
Tote brauchen keine Uhren
Totenuhren? Wozu?
Mensch, du Uhrwerk
Er zieht sie auf
Er ist in die Uhr vertieft
Schöne flache Uhr
Wie flach muss er sein
Flachbahnschuss
Schlägt die Uhr tot
Schlagt die Zeit tot!
Er braucht keine Uhr
Totenuhren? Wozu?
Tote brauchen nichts
Höchstens Chlorkalk
Lebende brauchen Essen
Küchenunteroffizier
Ein treuer Hund
Treu wie Papiergeld
Es kocht
Er kommt mit der Feldküche vor
All-so stimmt etwas nicht
Das All stimmt
Stimmt
Er wollte nicht
All-so musste er
Stimmt
Er hat zuviel gekocht
Denn neben der Feldküche isst Herr Feldwebel
Feldwebel essen wie Offiziere
Das ist zuviel
Meinen die Herren Offiziere
Doch nur inbezug auf Feldwebel
Das ist zu wenig
Meint Herr Kompagnieführer
Doch nur für sich
Der verfluchte Küchenbulle
Meinen alle
Sie meinen den Küchensergeanten
Bullen kochen Bullen
Denn Tiere merken nichts
Todeskrampf ist nur Reflex
Dem Braten riecht man das nicht an
(SIEH REIZENDE AUFNAHME)

Die Sache riecht
Darum muss der Küchensergeant vor
Er kommt aber nicht
Warum kommt der Kerl nicht?
Fliegerbombe
Quirlt Essen um
Fetzenpferde flattern
Auf die Bäume
Sind unter die Flieger gegangen
Mein armer Pegasus
Arme Tiere lernen alles
Aber Tiere schweigen
Denn Essenholer reden
Es gibt heute nichts?
Vielleicht morgen
Kehrt marsch!
In der Nacht
Erwacht Knattern
Muss man überlebt haben
Man braucht Patronen
Trägertrupp
Träger Truppführer Herr Unteroffizier
Folglich kommen keine Patronen
Der Unteroffizier, der Patron
Draht wird gebraucht
Draht geht aus
Er bringt keinen Draht
Muss doch einer dran gedreht haben
Stacheldraht macht die Sache
Stacheldrahtkrankheit?
Das Stacheldraht-Drehen ist krankhaft
Hört, Dreher!
Draht zerreisst
Ihr seid gerissen
Draht zerreisst Sachen
Draht zerreisst Leiber
Leibregiment oder Leiber
Draht rostet
Leiber faulen im Draht
Faule Leiber schaukeln im Wind im Draht
Wunde winden sich im Draht
Macht nichts
Wir werden es schon schaukeln
Machen sie sich lustig?
Wieso lästig? Frischer, fröhlicher Krieg
Feuertäglich
Leuchtkugeln
Daraus erhellt Feldgrauen
Leuchtbomben
Bojen
Schweifsterne
Grüner Doppelstern
(Vernichtungsfeuer)
Sternketten

Tretleuchtzeichen
Dass der Mann im Hellen stand
Kettenperlen
Raketen
Mit nachziehenden Perlen
Alles am Lager
Manches am Fallschirm
Natur ist Popanz dagegen
Sterne ziehen sich zurück
Sie kennen den Schwindel
Finster, finster
Er bringt keine Leuchtpistole
Und eigene Artillerie kennt keine Parteien mehr
Verrecken wir getrost
In dieser Finsternis
Gauner sind wir alle
Nachher findet man alles
Alles ist unterwegs
Liegen geblieben
Schlammverquirlt
Denn Zwischengelände liegt unter Feuer und Wasser
Trichterfeld der EHRE
Anmarsch unter Feuer halten
Wege unter Wasser halten
Anmarschwege stören
Frische Leiber im Anmarsch
Kommt keine Ablösung?
Sieh Erlösung
Endlich
Herr Kamerad, ich soll Ihre Stellung übernehmen
Stellung?
Sieh einige Blutpfützen
Rockfetzen
Einige Wasserpfützen
Zerfetzte Stollenhölzer
Einige grosse Trichter
Mehrere mittlere
Tausend kleine Trichterchen
Ich sehe keine Stellung
Das ist die Stellung
Herr Unteroffizier übergibt sie
Stellungslose gehen
Abgelöst
Feuer geht an
Feuer trichtert immer etwas ein
Trichterstellung
Muss gehalten werden
Eigentlich soll sie geräumt werden
Sie hält sich schlecht
Es regnet nicht schlecht

Schluss folgt

Mitteilung an die Leser des Sturm

Vom 1. Januar 1921 an wird das laufende Jahr der Zeitschrift Der Sturm mit dem Kalenderjahr zusammenfallen. Damit den Abonnenten des 11. Jahrgangs Der Sturm unverkürzt zugeht, erscheint die Zeitschrift in den Monaten Oktober, November und Dezember 1920 als Doppelheft.
Das erste Heft des 12. Jahrgangs wird also im Januar 1921 erscheinen.

Mit dem neuen Jahrgang wird die Zeitschrift regelmässig im Umfang dieses Hefts erscheinen. Sie wird, wie bisher, künstlerische Beiträge enthalten: Dichtungen, Zeichnungen, Original-Holzschnitte (stets vom Stock gedruckt), ein- und mehrfarbige Kunstbeilagen. Ausserdem wird die Zeitschrift ihren schriftstellerischen Teil erweitern und neben Beiträgen polemischer, kritischer und satirischer Art wissenschaftliche und untersuchende Aufsätze enthalten.

Die Zeitschrift Der Sturm wurde seit ihrer Begründung im Jahr 1910 zu einem Preis verkauft, der bis heute unter den Herstellungskosten zurückgeblieben ist. Die allgemein bekannte Verteuerung der Herstellungskosten, der grössere Umfang und der grundsätzliche Verzicht auf fremde und bezahlte Inserate zwingen uns, mit dem neuen Jahrgang den Bezugspreis für die Zeitschrift zu erhöhen.

Dauerbezug: Ein Jahr 60 Mark / ein halbes Jahr 36 Mark / Einzelheft 7,50 Mark.

Verlag Der Sturm

Inhalt

Verlag Der Sturm

Berlin W 9 / Potsdamer Strasse 134 a
Fernruf Amt Lützow 4443

Monatsschrift Der Sturm
Erscheint am fünften jedes Monats

Mit mehrfarbigen Kunstbeilagen Holzschnitten (stets vom Stock gedruckt) und Zeichnungen

Dauerbezug / Ein Jahr 24 Mark / Ein Halbjahr 15 Mark / Einzelheft 4 Mark 50 Pfennige / Doppelheft 7 Mark 50 Pfennige

Bücher aus dem Verlag Der Sturm

Peter Baum
Schützengrabenverse
Gebunden 12 Mark

Franz Richard Behrens
Blutblüte / Gedichte
Geheftet 4 Mark 50 Pfennige / Gebunden 6 Mark

Hermann Essig
Der Frauenmut / Lustspiel
Ueberteufel / Tragödie
Ihr stilles Glück / Drama
Ein Taubenschlag / Lustspiel
Napoleons Aufstieg / Tragödie
Der Wetterfrosch / Erzählung
Jedes Buch 3 Mark / Gebunden 6 Mark

Kurt Heynicke
Rings fallen Sterne / Gedichte
6 Mark / Zweite Auflage

Adolf Knoblauch
Die schwarze Fahne / Eine Dichtung
3 Mark
Kreis des Anfangs / Frühe Gedichte
6 Mark / Sonderausgabe 30 Mark

Ernst Marcus
Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung
6 Mark / Zweite Auflage
Das Erkenntnisproblem
6 Mark / Zweite Auflage

Wilhelm Runge
Das Denken träumt / Gedichte
4 Mark 50 Pfennige / Gebunden 6 Mark

Paul Scheerbart
Glasarchitektur / In 111 Kapiteln
3 Mark / Sonderausgabe 50 Mark

Lothar Schreyer
Meer / Sehnte / Mann / Dramen
4 Mark 50 Pfennige

Nacht
3 Mark

Die neue Kunst
3 Mark

August Stramm
Du / Liebesgedichte
6 Mark / Dritte Auflage
Tropfblut / Gedichte
Gebunden 15 Mark

Gesammelte Dramen
Zwei Bände
Jeder Band gebunden 12 Mark

Sturm-Abende / Ausgewählte Gedichte
7 Mark 50 Pfennige

Max Verworn
Keltische Kunst / Mit Abbildungen
3 Mark

Herwarth Walden
Einblick in Kunst
Zur Zeit vergriffen

Die neue Malerei / Einführung in den Expressionismus / Mit 16 Abbildungen
6 Mark / Dritte Auflage

Gesammelte Schriften / Band I
Kunstmaler und Kunstkritiker
4 Mark 50 Pfennige

Das Buch der Menschenliebe
6 Mark / Sonderausgabe 30 Mark

Die Härte der Weltenliebe / Roman
6 Mark / Gebunden 9 Mark
Sonderausgabe (Auflage 10) 50 Mark

Weib / Komitragödie
6 Mark / Sonderausgabe 50 Mark

Erste Liebe / Ein Spiel mit dem Leben
Die Beiden / Ein Spiel mit dem Tode
Sünde / Spiel an der Liebe
Letzte Liebe / Komitragödie
Glaube / Komitragödie
Jedes Buch 3 Mark

Kind / Tragödie
Trieb / Eine bürgerliche Komitragödie
Menschen / Tragödie
Jedes Buch 4 Mark 50 Pfennige

Sturm-Bücher

August Stramm
Sancta Susanna
Die Unfruchtbaren

Aage von Kohl
Die Hängematte des Riugé

Peter Baum
Kyland

Jedes Sturmbuch 1 Mark 50 Pfennige

Sturm-Bilderbücher
Ganzseitige Abbildungen der Hauptwerke
Je 7 Mark 50 Pfennig
I Marc Chagall
II Alexander Archipenko
III Paul Klee

Musik
Herwarth Walden
Gesammelte Tonwerke
Dann / Vergeltung / Verdammnis / Werk 1[1-3]
Dichtungen von Else Lasker-Schüler
Für Gesang und Klavier / Je 3 Mark
Bruder Liederlich / Werk 5[1]
Für Gesang und Klavier / 3 Mark
Entbietung / Werk 9[2]
Dichtung von Richard Dehmel
Für Gesang und Klavier / 3 Mark
Zehn Dafnislieder / Werk 11
Zu Gedichten von Arno Holz
Für Gesang und Klavier / 12 Mark
Die Judentochter / Werk 17[1] / 4 Mark 50 Pfennige
An Schwager Kronos / Werk 17[2]
Für Gesang und Klavier / 3 Mark
Schwertertanz / Werk 18
Für Klavier / 6 Mark
Der Sturm / Heeresmarsch / Werk 21
Für Klavier / 3 Mark
Tanz der Töne / Werk 23
Für Klavier / 3 Mark

Handdrucke
Oskar Kokoschka: Plakat für die Zeitschrift Der Sturm / Originallithographie
Abzug 30 Mark

Sturm-Karten
Jede Karte 70 Pfennige
Nach Gemälden, Zeichnungen und Bildwerken folgender Künstler:

Alexander Archipenko 3
Rudolf Bauer 4
Fritz Baumann 1
Willi Baumeister 1
Vincenc Benes 1
Umberto Boccioni 2
Campendonk 2
Marc Chagall 5
Robert Delaunay 1
Lyonel Feininger 1
Albert Gleizes 2
Jacoba van Heemskerck 3
Hjertén-Grünewald 1
Alexei von Jawlensky 2
Kandinsky 2
Paul Klee 1
Oskar Kokoschka 2
Otakar Kubin 1
Fernand Léger 2
August Macke 1
Franz Marc 1
Carl Mense 1
Jean Metzinger 1
Johannes Molzahn 2
Georg Muche 1
Gabriele Münter 1
Negerplastik 1
Oskar Schlemmer 1
Georg Schrimpf 1
Kurt Schwitters 1
Gino Severini 3
Arnold Topp 1
Maria Uhden 1
Nell Walden 1
William Wauer 6
Marianne von Werefkin 1

Sturm-Ausstellungskataloge
Mit Abbildungen
Alexander Archipenko
Skupina
Molzahn
Gino Severini
Je 90 Pfennige
Tour Donas / Nell Walden
Franz Marc
Je 1 Mark 50 Pfennige
Erster Deutscher Herbstsalon Der Sturm 1913
Mit 50 Abildungen in Kupfertiefdruck
3 Mark

Kunstdrucke aus dem Verlag Der Sturm
Auf Japanpapier
Jeder Kunstdruck 6 Mark
Rudolf Bauer
Schwarz-Weiss-Komposition 14
Umberto Boccioni: Abschied / Die Abfahrenden Die Zurückbleibenden
Campendonk: Zeichnung
Marc Chagall: Intérieur / Der Jude / Der Geigenspieler / Die Schwangere / Essender Bauer / Mädchen
Robert Delaunay: Der Turm
Lyonel Feininger: Klein Schmidthausen
Mark Wippach II
Jacoba van Heemskerck: Baum / Landschaft
Kandinsky: Zwei Zeichnungen
Paul Klee: Kriegerischer Stamm
Oskar Kokoschka Menschenköpfe: 1 Adolf Loos / 2 Herwarth Walden / 3 Karl Kraus 4 Richard Dehmel / 5 Paul Scheerbart / 6 Yvette Guilbert
Oskar Kokoschka: Tierbilder
Fernand Léger: Akt
Franz Marc: Katzen
Johannes Molzahn: Zeichnung
Gino Severini: Tango argentino
William Wauer: Sehnsucht / Tanz

Farbige Kunstdrucke
Jedes Blatt 7 Mark 50 Pfennige
Marc Chagall: Intérieur / Aquarell
Marc Chagall: Kutscher / Aquarell
Marc Chagall: Akt / Aquarell
Jacoba van Heemskerck: Landschaft / Gemälde
Kandinsky: Aquarell 4 / Aquarell 6
Paul Klee: Spiel der Kräfte einer Landschaft
Fernand Lèger: Kontrast der Formen / Gemälde
Franz Marc: Pferde / Aquarell
Nell Walden: Aquarell
Reinhard Goering: Aquarell
Albert Gleizes: Gemälde

Sturm-Künstler / Lichtbildkarten
Jede Karte 70 Pfennige

I. August Stramm
II. Herwarth Walden
III. van Heemskerck
IV. Kandinsky
V. Rudolf Blümner
VI. Campendonk
VII. Peter Baum
VIII. Albert Gleizes
IX. Oskar Kokoschka
X. Alexander Archipenko
XI. Paul Klee
XII. Gabriele Münter
XIII. Rudolf Bauer
XIV. Nell Walden
XV. Mynona
XVI. Molzahn
XVII. Kurt Heynicke
XVIII. William Wauer
XIX. Lothar Schreyer
XX. Georg Muche
XXI. Arnold Topp
XXII. Kurt Schwitters

Sturm-Hochschule

Viertes Jahr
Berlin / Potsdamer Strasse 134 a
Leitung: Herwarth Walden
Nähere Auskunft im Sturm

Leitung der Sturmschule für Holland:
Jacoba van Heemskerck / Den Haag
Anmeldungen durch den Sturm / Berlin W 9

Der Sturm

Ständige Ausstellungen

Berlin / Potsdamer Strasse 134a

Geöffnet täglich von 10–6 Uhr / Sonntags 11–2 Uhr
Tageskarte 2 Mark
Monatlicher Wechsel

Einundneunzigste Ausstellung

November 1920

Albert Gleizes

Johannes Molzahn

Auswärtige Sturmausstellungen: Stuttgart / Rom New York

Zweiundneunzigste Ausstellung

Dezember 1920

Otto Nebel

Paul Busch

Der Sturm

verfügt über Werke folgender Künstler (Gemälde Graphik / Holzschnitte / Handdrucke) zum Verkauf und für Ausstellungen:

Gösta Adrian-Nilsson / Alexander Archipenko Rudolf Bauer / Willi Baumeister / Fritz Baumann Vincenc Benes / Umberto Boccioni / Campendonk Carlo D. Carra / Marc Chagall / Delaunay / Sonja Delaunay-Terk / Tour Donas / Emil Filla / Oskar Fischer / Albert Gleizes / Reinhard Goering / Otto Gutfreund / Hugo Händel / Jacoba van Heemskerck Sigrid Hjertén-Grünewald / Isaac Grünewald / Johannes Itten / Kandinsky / Paul Klee / Oskar Kokoschka / Otakar Kubin / Fernand Léger / Franz Marc / Jean Metzinger / Johannes Molzahn / Otto Nebel / Francis Picabia / Kurt Schwitters / Oskar Schlemmer / Gino Severini / Fritz Stuckenberg Arnold Topp / Maria Uhden / Nell Walden William Wauer

Sturm-Abende

In der Kunstausstellung Der Sturm
Jeden Mittwoch 3/4 8 Uhr
Rezitation Rudolf Blümner

Von allen Holzschnitten der Zeitschrift Der Sturm sind signierte und nummerierte Handdrucke, von den meisten Zeichnungen Kunstdrucke käuflich zu erwerben. Die Originale sind verkäuflich.
Ausführliche Verzeichnisse des Verlags Der Sturm kostenlos.

Kunstbuchhandlung Der Sturm

Potsdamer Strasse 138a
Fernruf Lützow 4443
hat gute und seltene Bücher und Noten vorrätig und nimmt Bestellungen entgegen

Neuanzeigen Der Sturm

Soeben erschienen

Sturm-Bilderbücher
Ganzseitige Abbildungen der Hauptwerke

IV. Kurt Schwitters
Einführung von Otto Nebel
15 Mark

Expressionismus / Die Kunstwende
Herausgegeben von Herwarth Walden
Mit 140 Abbildungen und 4 Originalgraphiken
30 Mark / gebunden 50 Mark

Die Sturm-Bühne
Jahrbuch des Theaters der Expressionisten
Jede Folge 90 Pfennige
Achte Folge erschienen

Farbige Kunstdrucke
Albert Gleizes: Gemälde
Alexander Archipenko: Aquarell
Je 9 Mark

Voranzeigen

Ende November erscheinen

Rudolf Blümner
Der Geist des Kubismus und die Künste
Mit Abbildungen

Herwarth Walden
Das Buch der Menschenliebe
Zweite Auflage

Herwarth Walden
Einblick in Kunst
Mit 64 Abbildungen
Dritte bis siebente Auflage

Sturmbühne / Theater der Expressionisten

In Vorbereitung

Die Haidebraut / Dichtung von August Stramm

Uraufführung
Für die Mitglieder der Gesellschaft der Sturmfreunde zu halben Preisen

Anzeigen werden nicht aufgenommen
Verantwortlich für die Schriftleitung:
Lothar Schreyer
Verantwortlich für den gesamten Inhalt und Verlag
Verlag Der Sturm G. m. b. H. / Berlin W 35
Druck: Druckerei für Bibliophilen / Berlin NO 18